

**Gestos descoloniales: reverso y disseminación.
Una lectura a partir de *Principio Potosí Reverso* y *Cuando Sara Chura despierte* e *Illimani púrpura* de Juan Pablo Piñeiro**

**Gestos decoloniais: reverso e disseminação. Uma leitura do
Princípio Potosí Reverso e Quando Sara Chura acorda e os
purples Illimani de Juan Pablo Piñeiro**

Magdalena González Almada¹

Resumen: el presente artículo presenta dos gestos que consideramos como descoloniales en tanto que rompen con la lógica occidental que se materializa en la lengua y, en consecuencia, en los textos de nuestro corpus. *Principio Potosí Reverso* es el texto que da cuenta de la muestra de arte del mismo nombre realizada por Silvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo, publicado en el año 2010; *Cuando Sara Chura despierte* [2003] e *Illimani púrpura* (2011) del escritor Juan Pablo Piñeiro son dos novelas que interpelan, desde nuestro análisis, a la lógica textual occidental. Postulamos en este artículo que el pensamiento aymara, presente en sus claves ch'ixi (Rivera Cusicanqui, 2010b), posibilita una escritura que excede los límites planteados por el pensamiento occidental tanto en lo que hace al uso de la sintaxis cuanto a recursos estéticos que expanden la literatura escrita en Bolivia.

Palabras claves: Reverso. Disseminación. Narrativa boliviana. Silvia Rivera Cusicanqui. Juan Pablo Piñeiro

Consideraciones preliminares

¹ Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Coordinadora del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas. IFFyH-CONICET, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. E-mail: magdagonzalezalmada@hotmail.com

El presente artículo se propone como una indagación de dos gestos que consideramos como descoloniales en el marco de la producción textual de Bolivia: reverso y diseminación. En este sentido, admitimos que *Principio Potosí Reverso* (Rivera Cusicanqui² y El Colectivo, 2010a) y *Cuando Sara chura despierte* ([2003]2009) e *Illimani púrpura* (2011) de Juan Pablo Piñeiro³ son textos que interpelan e impugnan la lógica del pensamiento colonial materializada en la lengua y en la estructura de los textos.

Frente a la normatividad gramatical impuesta por la lengua española, los textos de nuestro análisis rompen o intervienen la cronología narrativa o la estructura textual lo que expone un vuelco epistemológico (Torres Roggero, 2005) que propicia un espacio de reflexión sobre la lengua empleada en Latinoamérica en general y en Bolivia en particular.

Esta práctica de escritura habilita una reflexión sobre la lengua colonial y su versión crítica que, en palabras de Alejandro De Oto, es una lengua “que tuvo que pactar con las condiciones de los mundos históricos del colonialismo en todas sus singularidades y regularidades” (2015:39). Ciertamente, la lengua crítica colonial expone, en sus intervenciones de la lengua colonial, gestos y cosmovisiones que interpelan su condición hegemónica.

En el marco de la opción descolonial propuesta por Zulma Palermo consideramos que los textos de Rivera Cusicanqui y Piñeiro pueden “revitalizar en tiempos de la hegemonía del actual universalismo, un trayecto ininterrumpido de producción alternativa a la convalidada por el discurso académico y político” (2016, p. 33). En este contexto, estos textos representan una narrativa-otra que abren una posibilidad de producción estética y simbólica de importante injerencia en relación a la lógica colonial.

En *Ch'ixinakaxutxiwa, una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (2010b) Silvia Rivera Cusicanqui utiliza la categoría ch'ixi para sistematizar aquellas conductas, saberes y cuestiones étnicas que pertenecen a una zona indefinida desde el punto de vista de la cultura occidental. Se trata de una categoría que tiene su origen en el pensamiento aymara y por ello se distancia de la lógica dicotómica occidental. Pensar desde

² Silvia Rivera Cusicanqui (1949) es una importante socióloga, activista y pensadora boliviana.

³ Juan Pablo Piñeiro nació en La Paz en 1979. Ha escrito las novelas *Cuando Sara Chura despierte* cuya primera edición corresponde al año 2003; en 2011 publica *Illimani púrpura*. Finalmente, en el año 2013, publica el volumen de cuentos *Serenata cósmica*. *Cuando Sara Chura despierte* ha sido publicada en Francia y en Argentina por la editorial Portaculturas. Además de dedicarse a la literatura, el autor realiza guiones cinematográficos y para series de televisión.

lo ch'ixi posibilita ampliar las fronteras de un discurso que interpela lo colonial en sus dimensiones sociales, políticas, étnicas. Esta noción resulta operativa para explicar los diversos niveles de las tensiones que plantea el abordaje social en Bolivia y que, consecuentemente, se derraman hacia el plano de lo estético, como veremos más adelante. Lo ch'ixi supone “algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. (...) La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos. (...) Lo ch'ixi conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él” (Rivera Cusicanqui, 2010b, pp. 69-70).

1. El caso de *Principio Potosí Reverso*

En la reflexión que nos planteamos, ocupa un lugar predominante lo referido a la escritura. La muestra “Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?” se llevó a cabo desde el mes de mayo del año 2010 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, pasando luego a la Haus der Kulturen der Welt en Berlín y finalizando en el Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folclore de La Paz en 2011. Esta muestra propone relatar una historia del arte alternativa, desestructurando los movimientos canónicos y dando paso a la historia del arte que se puede perseguir siguiendo el eje planteado en el título de la exposición.

Observar cuán relevante para el arte y el desarrollo de la industria en Europa fue el abastecimiento del metal que provenía del Cerro Rico de Potosí, en qué medida se provocó una profundización de la colonización europea en Latinoamérica⁴, son algunos de los objetivos de la exhibición. “Principio Potosí” indaga en aquellas obras que comenzaron a emerger gracias a los inagotables recursos extraídos de la mina boliviana a la luz de la explotación sufrida por los “nativos”⁵ de la región. Los curadores de la muestra se preguntan acerca de la neocolonización que los países latinoamericanos sufren en la actualidad como consecuencia de la hegemonía que el sistema capitalista ejerce en el mundo y además pretenden observar un nuevo “inicio” o “principio” en el arte moderno.

Los curadores europeos a cargo de la muestra, en palabras de Molly Geidel:

⁴ Es preciso tener en cuenta que desde el siglo XVI Potosí fue el lugar en el que los españoles descubrieron un gran tesoro de plata alojado en las entrañas del Cerro Rico. El comercio dio tal crecimiento a la ciudad que, en esa época, llegó a contar una cantidad similar de habitantes a la de las metrópolis europeas.

⁵ Este es el término utilizado por los curadores europeos de la muestra.

fueron bloqueados por la distancia, la gripe porcina y las barreras de idioma, pero también por su interpelación como sujetos occidentales derivados de la Ilustración, cuya visión del mundo les permite lamentarse por el genocidio imperialista pero a la vez les impide reconocer las realidades experimentadas por la gente que continúa viviendo, trabajando, creando y resistiendo las condiciones imperialistas actuales. (2010, p. 56)

Por ello, de “Principio Potosí” se desprende una “contramuestra” denominada “Principio Potosí Reverso”; una exposición concebida por Silvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo que desde sus inicios ya establece rupturas y ajustes en lo planteado en “Principio Potosí” discutiendo y desenmascarando la muestra de origen europeo. Se acepta el hecho de que hubo riqueza y acumulación capitalista en Latinoamérica, que lo sigue habiendo, pero que estas prácticas son una parte de un todo que comprende, también, una forma diferente de entender el mundo, los recursos naturales y a los propios sujetos con su lógica andina. El concepto de *lo reverso* que allí se plantea se explica a partir de la siguiente idea: “en este proyecto nosotros hemos partido de un territorio que está localizado en el sur y el sur de algún modo es el reverso del mundo hegemónico”⁶ (Rivera Cusicanqui). Acompañando la idea de lo reverso está el concepto de *taypi*⁷, porque así como el sur es el reverso del mundo, Rivera Cusicanqui plantea que existen dos mundos (el occidental y el andino) que deben hacerse inteligibles, en los cuales se debe compre(h)ender a aquellos sujetos que viven, transcurren y piensan desde ambos mundos (son los sujetos mestizos, ch’ixis, abigarrados). La noción de *taypi* implica una unión -no superposición- de ambos mundos.

Es desde esta lectura que sostenemos que el *taypi* se presenta como una alternativa para pensar las relaciones sociales dicotómicas planteadas a partir del eje hegemónico-contrahegemónico. El tercer elemento que surge del *taypi*, presente en la cultura andina, se aparta de las nociones absolutas que se presentan como pares de oposiciones; el *taypi* invita a pensar que más allá de lo hegemónico y de lo contrahegemónico existen sujetos en los cuales se resumen ambas experiencias. Los aymaras o cholos que viven en la ciudad de La Paz, por

⁶ Rivera Cusicanqui, Silvia en <http://www.youtube.com/watch?v=ncD7TWLa15M>

⁷ *Taypi* es el centro. Espacio de reunión. La disposición espacial en la cosmovisión aymara es fundamental para comprender no solo una expresión cultural sino también una forma de vida en la que se observan complejos sistemas multidimensionales que rigen la vida en las comunidades. (Yampara, 2001, 2008).

ejemplo, son quienes experimentan estas tensiones. La cultura andina convive con lo “urbano-occidental”, o lo *urbandino*⁸ en palabras de Willy Camacho. Por ello, la muestra de Rivera Cusicanqui y El Colectivo propone cuestionar el pensamiento occidental, desmantelándolo, para poder abrir y dar a conocer ese mundo alternativo de los sujetos ch'ixis.

Estar o habitar el sur del mapa no implica la *noexistencia* de una reproducción de algunas prácticas de la hegemonía dominante. Es decir, no basta con establecer una configuración alternativa de lo territorial para pensar los efectos de lo hegemónico, sino observar cómo desde el sur es posible adherir al “pensamiento del norte” aunque también se pueda proponer un pensamiento alterno y revolucionario. Silvia Rivera Cusicanqui redobla la apuesta y propone un *taypi* en el que se reconozcan y acepten ambas pulsiones: la occidental y la andina, la urbana y la rural, la masculina y la femenina. Por ello, *lo reverso* -desde nuestra lectura- no involucra solo un lugar o espacio en el cual posicionarse para mirar el mundo sino que aparece como expresión de una transgresión.

2. Las transgresiones en la escritura de Juan Pablo Piñeiro

En el caso de las novelas de Juan Pablo Piñeiro *Cuando Sara Chura despierte* e *Illimani Púrpura* ya hemos mencionado que la ruptura se aloja precisamente en la utilización de la lengua. Queremos colocar ahora el énfasis en la idea de *lo reverso*. Esta noción, en el proyecto “Principio Potosí Reverso”, habilita para Rivera Cusicanqui y El Colectivo la posibilidad de mostrar y exhibir el arte andino encarnado no solo desde la plástica sino también desde las fiestas, desde las expresiones musicales y trajes propios de los *prestes*⁹.

⁸ Willy Camacho, nacido en 1974, es un escritor, gestor cultural y crítico literario paceño. El término “urbandino” surgió en su libro de cuentos *El misterio del estido* (2009). Florencia Rossi entiende lo urbandino “como un concepto-imagen resultado de un juego de palabras. (...) Leo en lo urbandino un impulso descolonizador, una pulsión creativa de una metodología de estudio que emerge de la literatura y que permite expandirse y pensar en y a distintas manifestaciones” (2015:76-77). Rossi está pensando en una dimensión estético-política del término utilizado por Camacho que surge de la literatura y que permite alcanzar el plano de lo sociológico.

⁹ Se denomina *preste* a la forma de organización de las diversas festividades que se dan tanto en el ámbito rural cuanto en el urbano en conmemoración a santos o vírgenes. Consta de una estructura ceremonial que se repite en todos los eventos. La función del *preste* es equilibrar la dinámica económica de las comunidades y grupos cholos urbanos a partir de la elección de una pareja responsable de correr con todos los gastos de la fiesta. Esta elección asegura una distribución equitativa de los gastos puesto que las parejas van rotando año a año, siendo siempre las beneficiadas

Esto equivale a pensar la categoría desde un punto de vista más amplio que excede los límites de un análisis estético. Como la mayoría de los trabajos de Silvia Rivera, se puede partir de una situación sociológica para observar el plano de las ideas que se anidan en el centro de la estructura epistemológica andina pero, al mismo tiempo, se puede partir del arte -en este caso- para alcanzar la dimensión social y política de las fiestas.

La categoría de *lo reverso* supone un asalto a las formas de lectura -y también de escritura- propias del pensamiento occidental. Según Rodolfo Kusch “lo que se afirma en América va en sentido contrario a lo que se vive. Lo que se vive niega lo que se va afirmando” (2008^a, p. 104). Para Kusch, en América se encuentran estas tensiones entre dos lógicas diversas pero afirma que “buscar el reverso de las cosas (...) que esconde todas nuestras frustradas posibilidades” (2008^a, p. 105) es una forma de afirmación aunque el sujeto americano no sepa cómo vehicularla. El pensador argentino postula que “América tiene historia solo en cuanto fue alienada” (2008^a, p. 128) y más tarde agrega que “no se produce (...) una total alienación, sino un creciente requerimiento de integración. Mejor dicho, es una historia al revés, que no señala la evolución hacia una alienación de las cosas, sino una involución hacia el hombre” (2008^a, p. 128). Evidentemente, esta involución hacia el hombre puede ser pensada como un abandono de “lo propio”, de lo que nos constituye como americanos.

Jorge Torres Roggero en *Dones del canto. Cantar, contar, hablar: geotextos de identidad y poder* (2005) marca una posición muy interesante en relación a nuestra discusión: “no hay una realidad otra: simplemente, con mirada flamante, desarticulamos modos de conocer. Se pueden mirar *las mismas cosas* desde afuera y desde arriba; y también desde adentro y desde abajo.” (2005, p. 10) El punto de vista, la posición que toma el crítico, el filósofo, el pensador, ciertamente alteran, interfieren el modo en que las cosas son percibidas. Una mirada desde *lo reverso* involucra este tipo de posiciones.

Desde nuestra perspectiva, pensar en *lo reverso* supone la integración de estos desarrollos teóricos, tanto los de Kusch como los de Torres Roggero y Silvia Rivera Cusicanqui. Es una acción de “desandar”, “desaprender”. En lo que refiere específicamente a

aquellas en mejores condiciones económicas. La responsabilidad de la pareja de prestes también radica en la vinculación social y económica y la posición que adquieren los sujetos frente a su comunidad.

la lengua, se trata de desmarcar la gramática que se impone desde la colonia al plantear una ruptura sintáctica, al concebir una literatura por fuera de la neurastenia literaria¹⁰. Un “tumbacabezas epistemológico” (TORRES ROGGERO, 2005, p. 15) a la lógica del pensamiento occidental.

Una literatura del *reverso* podríamos encontrarla en la narrativa de Piñeiro. El *reverso* funciona como una manifestación discursiva que posibilita algunas rupturas en la lengua. Pensamos que leer en “clave” de *lo reverso* supone atender al trabajo sintáctico que aparece en las novelas, a esa ruptura de la sintaxis de la frase del español, descartando aparentes contrasentidos o sentidos contradictorios. Esa frase “rota”, de sintaxis fracturada, aparentemente incomprensible, guarda en su interior una fórmula lógica que atenta contra el sentido común lingüístico occidental. En una lectura profunda, esas rupturas obligan a repensar la lengua. Entonces, por un lado, estamos en presencia de una lengua rota, un español fracturado; por el otro, estamos frente a la necesidad de volver atrás en la lectura e intentar develar el sentido de algunas frases. Y en tercer lugar, observamos que algunas frases requieren que su sentido sea “dado vuelta” para ser comprendido. Desde nuestra lectura, aparece una apelación al acto de lectura, un guiño -quizás- para el lector que debe ejercer un rol participante en la misma, un alejamiento de la inercia que en algunos casos deja indiferente a los lectores. Se trata, en todo caso, de una posibilidad de intentar comprender más allá de la propia materialidad del lenguaje. Un sentido que se escapa, se escabulle y que corre el riesgo de diluirse en una lectura menos atenta.

Asimismo, la lectura en *reverso* aporta una nueva semantización de los textos, descartando estos sentidos contradictorios y también implica una lectura circular que se emparenta con la noción aymara del tiempo. Así en *Cuando Sara Chura despierte*, frases como “He sido siempre lo que no he querido ser y he fracasado en todo para poder ser lo que soy” (2009, p. 53), “mirando de frente lo que siempre estuvo delante, el pasado” (2009, p. 68), “VIDA, LA QUE PERECERÁS” (2009, p. 133) ponen de manifiesto la idea de lo

¹⁰ Es posible entender la neurastenia literaria como “una literatura del vacío en la que se vuelca solo el plano ideal del escritor, los prejuicios colectivos que lo animan (...) pero carece de aquel clima que da al creador que se reconoce en su suelo y en su tiempo.” (Kusch, 2008b:201-201)

reverso, esa necesidad de “dar vuelta” la frase para encontrar su sentido más pleno¹¹. Y en el caso de *Illimani Púrpura*, lo *reverso* aparece con un sentido más profundo de búsqueda personal. El narrador experimenta transformaciones y desfasajes entre las diversas subjetividades que lo habitan. “Yo soy la vida que se contempla desde el mundo de los muertos” (2011, p. 35), “ahora que estás muerto lo entiendes porque sientes la alegría de los vivos” (2011, pp. 82-83), “el futuro se encuentra en el pasado más remoto” (2011, p. 237). Piñeiro nos expone un particular modo de discursivización del español en las novelas que se ubican en la ciudad de La Paz, una particular forma de develar la problemática de la lengua, materialidad sujeta a la plasticidad del autor y a las irreverentes formas de uso que aparecen en los personajes. Nuestra lectura de lo *reverso* propone que la sintaxis alterada del español descarta pretendidos sinsentidos dotándolos de nuevos. La alteración del orden no resulta casual, sino un modo de crear y enfatizar un sentido y también un modo de *ser* en contacto con la cultura andina.

Unir la experiencia de la muestra “Principio Potosí Reverso” con la narrativa de Piñeiro nos parece un trabajo de gran potencialidad. Reconocer un lugar en el mundo, interpelarlo, increpar y romper la lengua que habla y la procedencia del saber dominante, ajustar y rescatar las voces interiores más profundas que ocupan y fracturan al sujeto ch’ixi, abigarrado, son las preocupaciones que Rivera Cusicanqui y Piñeiro plasman en sus textos.

Tanto *Cuando Sara Chura despierte* como *Illimani Púrpura* presentan un taypi que ancla o acentúa el sentido de la lectura. La estructura narrativa “quebrada” que Piñeiro nos propone en sus novelas realza ciertos aspectos, palabras, frases. Así en *Cuando Sara Chura despierte* en el capítulo taypi “El bolero triunfal de Sara”, la repetición de la frase “cuando Sara Chura despierte” al inicio del párrafo y “el día en que Sara Chura despierte” (2009, p. 67 y sgtes) al final del párrafo, *tejen*¹² una lectura acompasada en un ritmo envolvente y adormecedor, de gran potencia poética

¹¹ Asimismo, todas estas frases cobran su real alcance semántico puestas en relación con el pensamiento aymara. Así, la particular forma de percibir el tiempo y el espacio cooperan, en el marco de la lógica textual, para fundar esta práctica de lectura que atiende a *lo reverso*.

¹² Este concepto también pertenece a la cultura aymara como posibilidad de entrelazar sentidos, sujetos y vivencias que no necesariamente estarían juntas. En la narrativa de Piñeiro, la idea del tejido, de ser sujetos tejidos y de la escritura como tejido aparece en reiteradas ocasiones.

Cuando Sara Chura despierte estará más hermosa que nunca. Vestirá doce polleras de distintos colores y bajará con su cortejo triunfal por la avenida Mariscal Santa Cruz, el día de la Entrada del Señor de Gran Poder del año 2003. A las cinco de la tarde, en sus cabellos blancos nadarán dos sirenas de plata y en su sonrisa se adivinará la tristeza acumulada por tantos años de silencio. Llevará un cetro antiguo en la mano derecha y en la otra mano una tierna espiga de quinua dorada. Su espalda estará cubierta por un ancestral textil y sus grandes pechos serán adornados por borlas hechas de lana de una vicuña roja. Sus pies, curtidos de tanto caminar, calzarán unas sencillas sandalias de caucho. Toda la ciudad, bañada por una luz amarilla, olerá a *koa* y a palosanto el día en que Sara Chura despierte. (2009, p. 67)

Se teje la lectura pero en la estructura interna de la novela se tejen los personajes, reunidos en una estructura de awayo donde cada uno de ellos es un “nudito”¹³, una presencia en una amplia generalidad.

En *Illimani Púrpura* el taypi es menos explícito que en *Cuando Sara Chura despierte*, pero la tensión se condensa en el capítulo “La piedra mágica” que ocupa el centro de la novela. Antes de pasar al análisis de este fragmento de la novela, es preciso realizar algunas aclaraciones. En primer lugar, observamos, a partir de nuestra lectura, que este capítulo hace referencia a la piedra imán, objeto magnético que atrae algún cuerpo. Esta piedra es conocida como calamita o magnetita¹⁴ y tiene la capacidad de atracción. No obstante, además de esta propiedad, la piedra imán es considerada como una “piedra mágica” capaz de atraer dinero, suerte, buena fortuna, amor. En segundo lugar, la piedra imán es un símbolo en el marco de la tradición literaria boliviana. Claramente, este objeto hace referencia a Jaime Saenz¹⁵ como

¹³ En este sentido, acordamos con Torres Roggero en que una novela “solo cobra sentido y se capacita para ofrecer respuestas, si la consideramos como nudo de un tejido geocultural (geotexto) profundo y preexistente que emerge, se manifiesta y provoca réplicas en el espacio-tiempo de los grandes movimientos populares” (2002:45).

¹⁴ El diccionario de la Real Academia Española señala que la magnetita es un “óxido ferroso férrico, de color negro y brillo metálico, que tiene propiedades magnéticas y se utiliza como mena de hierro.” (<http://dle.rae.es/?id=NtXuhLM>)

¹⁵ Jaime Saenz es un escritor nacido en 1927 y fallecido en 1986 en La Paz. Su figura es una de las más relevantes en la literatura boliviana de la segunda mitad del siglo XX. Cultivó la poesía, la narrativa y el ensayo. Conocido por su afición a la noche paceña y al consumo de alcohol en tabernas de la zona norte de la ciudad, Saenz es objeto de numerosos estudios críticos en Bolivia y fuera de este país, así como también es objeto de culto entre los paceños. Si bien el presente trabajo de investigación no se dedica al estudio de la obra de Saenz, es imprescindible mencionarlo como uno de los autores más influyentes de la literatura boliviana del siglo XX. Leonardo García Pabón afirma que, luego de la publicación del ensayo “El aparapita” [1968] “Saenz marca uno de los cambios más radicales de la historia literaria boliviana: el fin del indigenismo. Después de la creación del aparapita

escritor y como personaje paradigmático de La Paz bohemia. En el marco de la poética de Saenz, la piedra imán es un objeto mágico y de cuidado:

Yo tengo una porción de secretos; y vas a saber que la piedra que ves aquí, es la piedra imán. La piedra imán tiene poderes formidables, y el Santo Fuerte es testigo. Mueve montañas y resucita muertos, y además trae fortuna y dicha, y ahuyenta todo mal. Es una cosa admirable. (2008, p. 145)

El valor metafísico de la piedra imán representa para Saenz un vínculo con la vida y la muerte: “yo miraba en ella una fuerza mágica que me enseñaría a morir” (2009, p. 116) pero también, en su libro póstumo *La piedra imán* ([1986]2008) se observan algunos juegos semánticos en los que los significados se transforman para dar lugar a nuevos sentidos, tal como se observa en la siguiente cita:

La mala suerte es buena suerte. (...) ¿Entonces tú dices que la mala suerte es buena suerte?, le pregunté. Es buena suerte, me dijo.
Por eso la piedra imán es mala suerte. ([1986]2008, p. 117)

Esta expansión semántica se observa recurrentemente en *La piedra imán* de Saenz. Más allá de las marcas en el texto, es fundamental para nuestro estudio rescatar el sentido de la piedra imán para este autor

Por lo demás tengo mis razones para afirmar que la posesión de la piedra imán no depende absolutamente para nada de la paciencia ni de la impaciencia,
sino que la piedra imán es una cosa totalmente aparte
-y guay de los descreídos, digo yo para mi colesito. ([1986]2008, p. 20)

como ser urbano, como el centro místico de la ciudad, ya no se puede escribir literariamente de indígenas bajo la típica caracterización como víctimas del sistema social.” (2008:10) Los temas que más recurrentemente aparecen en su obra son la noche, el alcohol, el altiplano y una manera metafísica de entender la muerte. El lenguaje y la propia búsqueda estética fueron otras de sus preocupaciones.

A partir de nuestra lectura, entonces, postulamos que *Illimani púrpura* de Juan Pablo Piñeiro es un homenaje a Jaime Saenz, en tanto que recupera el estilo de este escritor, algunos de sus personajes como Simeón Roncal¹⁶ y rescata algunos personajes de la ciudad.

Asimismo, el capítulo “La piedra mágica” supone, desde nuestro análisis, un énfasis en la ruptura de la subjetividad del narrador, que a partir de la repetición de la acción de romperse, se va destrozando para finalmente alcanzar una nueva unidad, el retorno hacia sí mismo. Desde esta perspectiva, el romperse no solo remite a la piedra imán, en el sentido de que frente a la rotura la piedra mágica es capaz de reunir los pedazos nuevamente: “Rómpete. Te estás mirando. El mismo juego secreto de siempre, hablarle al espejo de borracho. Decirle tus verdades, como si fuera otro, otro que no eres tú” (PIÑEIRO, 2011, p. 186).

Volviendo al taypi de *Illimani púrpura*, en él, el narrador sufre reiteradas transformaciones y la repetición de la palabra “rómpete” obra el mismo efecto que mencionábamos más arriba. No solo se incrementa el momento de tensión, sino que las transformaciones, las sucesivas rupturas, permiten hacer un viaje por La Paz, un viaje metafísico por diferentes estados emocionales en procura de una comprensión trascendental.

Rómpete y gira en mil pedazos pues eres un pájaro que vuela en círculo, tus ojos se achinan, tu cuerpo adhiere una fuerza extraordinaria y a la vez estás más liviano que nunca, eres un águila, un águila y el aire te quema las narices, es tan helado que te quema, que te ahoga en primera instancia, entonces te elevas como siguiendo al sol y te dejas caer hacia el infinito, caes y nada te detiene pues el viento risa violentamente tus alas (...) (2008, p. 177)

Rómpete. Regresa y despréndete. Empuña tu mano y golpea con furia. Libérate de la embadurnada membrana sintética que te tapa los ojos. Rómpete y sal de ahí, de tu cobarde cascarón. (2008, p. 179)

En definitiva, el taypi en la segunda novela de Piñeiro reúne los momentos de mayor comprensión y aprendizaje del narrador, parte del reconocimiento de sí que el narrador atraviesa a lo largo de todo el texto. En este sentido, entendemos el romperse como el *reverso* de la unidad. La unidad es el fin y el objetivo a alcanzar en el marco de la cultura occidental, en la cual los diversos sistemas que la integran propugnan la homogeneidad y la estabilidad.

¹⁶ Simeón Roncal nació en Sucre en 1870 y murió en La Paz en 1953. Destacado músico conocido por sus cuecas. Jaime Saenz solía escuchar sus piezas musicales en los encuentros con sus amigos.

En el marco de la lógica propuesta por la novela, observamos que el romperse involucra una metamorfosis y el desgajamiento del personaje para poder alcanzar un lugar de conocimiento. No es la unidad y la homogeneidad lo que le aportan el conocimiento al narrador; es el romperse, la dispersión y las múltiples transformaciones lo que provocan un nuevo saber, vueltas a unir por el magnetismo de la piedra imán.

Consideraciones finales

Lejos de la homogeneidad y consenso que impone la colonialidad -del saber, del poder- en Latinoamérica, en Bolivia encontramos ejemplos de impugnación y reflexión en torno a estrategias que posibiliten una desmarcación de dicha lógica. El lenguaje, materializado en los textos que hemos presentado en este artículo, supone una posibilidad crítica a partir de dos gestos -categorías- considerados como descoloniales: lo reverso y la diseminación. Lo reverso supone una mirada y una interpretación desde un lugar-otro que permita, en el marco de un vuelco epistemológico, habilitar otras posibilidades de lectura y, con ello, de interpretación de los textos, de las realidades. Asimismo, el cuestionamiento a una subjetividad planteada como unidad, como centro del sujeto, se encuentra interpelado en las novelas de Juan Pablo Piñeiro cuyos personajes -César Amato en *Cuando Sara Chura despierte*, el narrador de *Illimani púrpura*- se encuentran lejos de esa unidad y se presentan como personajes en los cuales la subjetividad ha alcanzado un grado de diseminación que atenta contra el pensamiento unificador y estandarizado de la cultura occidental. Las subjetividades múltiples habilitan las crisis que conducen a un nuevo conocimiento, un conocimiento ch'ixi ubicado en la intersección de la cultura occidental y la cultura andina. He ahí, entonces, la potencialidad de pensar esa intersección como un cruce descolonial.

Summary: this article shows two gestures that we consider decolonial, because they break away from Western world logic materialized in language and consequently in texts from our corpus. *Principio Potosí Reverso* is a text based on an art exhibition carried out by Silvia Rivera Cusicanqui and El Colectivo. It was published in 2010. *Cuando Sara Chura despierte* [2003] and *Illimani púrpura* (2011), are two novels by writer Juan Pablo Piñeiro. According to our analysis, they all interpellate the logic of texts from the Western world. In

this article we postulate that Aymara ethos, appearing in its ch'ixi keys (Rivera Cusicanqui, 2010b), enables a writing style that surpasses the limits of syntax and esthetics outlined by the Western ethos, enlarging Bolivian literature.

Key words: reverse - dissemination – Bolivian narrative - Silvia Rivera Cusicanqui - Juan Pablo Piñeiro

Referencia

APAZA APAZA, Ignacio (2012) “La descolonización cultural, lingüística y educativa en Bolivia” en Revista Estudios Bolivianos, n° 17, La Paz.

ARI CHACHAKI, Waskar (2001) *Aruskipasipxañasataki: el siglo XXI y el futuro del pueblo aymara*, Amuyañataki, La Paz.

BAREI, Silvia (1991) *De la escritura y sus fronteras*. Alción, Córdoba.

BAUTISTA DURÁN, Ruth (2014) “Cuando Sara Chura despierte y la interseccionalidad desde los Andes” en Rosario Aquím Chavez y Ana Rebeca Prada (comps.) *Pensamiento decolonial y literatura*, Carrera de literatura-Programa de Posgrado, La Paz.

BHABHA, Homi K. (2002) *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires.

CAMACHO, Willy (2014) “Compromiso y desafío” en Martín Zelaya Sánchez (comp.) *Búsquedas y presagios. Narrativa boliviana en el siglo XXI*, 3600, La Paz.

CANGI, Adrián (2011) “Escribir el cuerpo: indicios, querellas y variaciones” en Michel Serres *Variaciones sobre el cuerpo*, Fondo de cultura Económica, Buenos Aires.

CHATTERJEE, Partha (2008) *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*, Siglo XXI, Buenos Aires.

_____ (1997) “La nación y sus campesinos” en Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán (comps.) *Debates post coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*, Historias- SEPHIS- Aruwiwiri, La Paz.

CLAROS, Luis (2016) *Traumas e ilusiones. El “mestizaje” en el pensamiento boliviano contemporáneo*, CIDES-UMSA-IDIS, La Paz.

DE OTO, Alejandro (2015) “Notas sobre pensamiento situado y la singularidad colonial. A propósito de Franz Fanon y Aimé Césaire” en Ana Britos Castro y Manuel Fontenla (comps.) *Intersticios de la cultura y la política. Perspectivas críticas desde América Latina*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

GEIDEL, Molly (2010) “Una mirada desde afuera: explicando el fracaso de una colaboración con Principio Potosí” en Silvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo *Principio Potosí Reverso*, Departamento de actividades editoriales del MNCARS, La Paz.

GONZÁLEZ ALMADA, Magdalena (2015) Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui: “La literatura tiene una capacidad más libre, por la vía imaginaria, de dar en el clavo de lo no dicho”, SILABARIO, año XVII, n° 17/18, septiembre. Córdoba.

GUTIÉRREZ, Raquel, García Linera, Álvaro, Tapia, Luis (2007) “La forma multitud de la política de las necesidades vitales” en Álvaro García, Raquel Gutiérrez, Raúl Prada, Luis Tapia *El retorno de la Bolivia plebeya*, Muela del diablo, La Paz.

HUANCA SOTO, Ramiro (2012) “El entretejido de una literatura boliviana andina desde las novelas *Felipe Delgado* de Jaime Saenz y *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro” en Kipus. Revista andina de letras, n° 31, Quito.

KUSCH, Rodolfo (2008a) *La negación en el pensamiento popular*, Las Cuarenta, Buenos Aires.

_____ (2008b) “La neurastenia literaria” en *La negación del pensamiento popular*, Las Cuarenta, Buenos Aires.

LIENDO, María Cristina (2012) “¿Es posible conocer desde la solidaridad? La emergencia de la forma comunidad”, Revista Intersticios, n° 2, Córdoba.

PALERMO, Zulma (2016) “Introducción. Del pensamiento nacional a la opción descolonial: aportes desde el Cono Sur” en Zulma Palermo (comp.) *Pensamiento argentino y opción descolonial*, Ediciones del Signo, Buenos Aires.

PIÑEIRO, Juan Pablo (2015) “El país del silencio” en González Almada, Magdalena (comp.) *Revers(ion)ado. Ensayos sobre narrativas bolivianas*, Portaculturas, Córdoba.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010a), *Principio Potosí Reverso*, Departamento de actividades editoriales del MNCARS, La Paz.

_____ (2010b) *Ch'ixinakaxutxiwa, una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Tinta Limón, Buenos Aires.

_____ (2006) “Chhixinakaxutxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores” en AAVV *Modernidad y pensamiento descolonizador*. IFEA-PIEB, La Paz.

ROSSI, Florencia (2015) “Los rincones urbandinos de William Camacho. Imágenes, sensibilidades y escritura como modelo epistemológico” en Magdalena González Almada (comp.) *Revers(ion)ado. Ensayos sobre narrativas bolivianas*, Portaculturas, Córdoba.

Saenz, Jaime (2008) *La piedra imán*, Plural, La Paz.

SANJINÉS, Javier (2015) “El mestizaje y la disyunción étnica de la plurinación: una visión personal del caso boliviano” en Revista Telar, n° 15, IIELA-Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

_____ (2014) “Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social en Bolivia”. Cuadernos de Literatura 18.35: 28-48.

Torres Roggero, Jorge (2005) *Dones del canto. Cantar, contar, hablar: geotextos de identidad y poder*, Ediciones del Copista, Córdoba.

_____ (2002) *Elogio del Pensamiento Plebeyo. Geotextos: el pueblo como sujeto cultural en la literatura argentina*, Silabario, Córdoba.

YAMPARA HUARACHI, Simón (2008) “Derroteros de la colonialidad y la descolonización del conocimiento” en Toni Negri, Michael Hardt, Guiseppe Cocco, Judith Revel, Álvaro García Linera, Luis Tapia *Imperio, multitud y sociedad abigarrada*, CLACSO-Muela del Diablo-COMUNA-Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, La Paz.

_____ (2001) *El ayllu y la territorialidad en los Andes*, Universidad Pública El Alto-Inti Andino-Centro Andino de Desarrollo Agropecuario, El Alto.

Documentos electrónicos

CRUZ RODRÍGUEZ, Edwin (2012) “Identidades indígenas y etnonacionalismo en los Andes. Los casos de Bolivia y Ecuador” en Revista de História Comparada, 6-2, Rio de Janeiro disponible en <file:///G:/Downloads/Dialnet-IdentidadesIndigenasYEtnonacionalismoEnLosAndesLos-4116755.pdf>

Videos

RIVERA CUSICANQUI, Silvia en <http://www.youtube.com/watch?v=ncD7TWLaI5M>